Carlos Mario Mejía* (Pontificia Universidad Javeriana)

El héroe en un astillero

Resumen

Este artículo describe el análisis que el autor hace de *El astillero* de Juan Carlos Onetti en aspectos tales como los espacios, el narrador, los personajes y el héroe. Este último desde diversas ópticas: su metamorfosis, su relación con la muerte, la espera sin esperanza, la visión que los otros tienen de él, el aspecto ambiental de la lluvia, y la soledad. Todo lo cual permite otra forma de revisar la escritura irónica de Onetti como ejercicio de denuncia, de crítica profunda al capitalismo y su papel en Latinoamérica.

Palabras clave: personaje, elementos literarios, visión de mundo, realidad y ficción. literatura uruguaya.

Abstracts

The Hero in a Shipyard

This article describes the analysis that the author makes of *El Astillero* of Juan Carlos Onetti in such aspects as the spaces, the narrator, the characters and the hero. This last one from diverse optic: their metamorphosis, their relationship with the death, the wait without hope, the vision that the other ones have of him, the environmental aspect of the rain, and the solitude. All that which allows another form of revising the ionic writing of the Onetti like accusation exercise, of deep critic to the capitalism and their paper in Latin America.

Key Words: Character, literary elements, world vision, reality and fiction, uruguayan literature.

---

* Estudiante de Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.

Como un héroe que recorre los mismos espacios una y otra vez, en un viaje de mentiras, Larsen va de Santa María a el Astillero, a la glorieta, la castilla y la casa. Puntos cardinales de un viaje en el que, como en cualquier viaje, se busca el destino. ¿Quién es Larsen o Juntacadáveres? No lo sabemos en realidad. Su mundo es el de los muertos. Como si su alias fuera significativo: alguien que junta cadáveres. Como el astillero en ese aspecto, punto del que deben partir los barcos, pero que, en realidad, solo junta sus cadáveres a medida que él mismo se va convirtiendo en cadáver.

Larsen es muerto por oposición al mundo del fue expulsado: Santa María, donde todos lo ven como un espectro. Y tenemos la impresión de que en alguna época fue un *Trickster* que hacía travesuras mundanas, por las cuales sobrevino su expulsión. Pero ahora su héroe travieso se diluye en el desinterés y la ironía; y sólo queda el cadáver estancado en un astillero mientras la muerte se decide a hacer pública su exterminación. Larsen es locura por amar a una loca, Larsen es héroe arquetípico de restauración porque así lo quiere ver Petrus, Larsen es traidor porque así lo ven Kunz y Gálvez, Larsen es espectro porque en Santa María lo ven caminar por la lluvia sin guardar sus manos en los bolsillos para resguardarse del frío. No hay viaje más que porque Larsen varía su ser según el espacio al que llega, sin modificar su desinterés en realidad: el loco del amor que no despierta interés, el héroe restaurador que engorda con miseria, el traidor que no tiene interés en cuidarse a sí mismo por desprenderse de su materia.

Onetti, en el fino hilar de su narración, nos lleva a través del desinterés de las acciones y de lo que se espera. Con ritmo de oraciones largas y pausadas nos conduce, como recorriendo, por espacios ironizados en los abismos que lo separan todo: los personajes, las facetas del héroe, el narrador y el narratario, las voces que intervienen, el narrador y lo narrado, las fuentes equívocas y la interioridad dudosa.

La restauración del viaje iniciático pero por el mundo moderno de los proyectos utilitarios, la miseria, la dependencia de algo que lucha por separarse y elevarse –como la casa de los Petrus–, y el trabajo enajenajante. El desinterés marca la alienación y la enajenación que parten desde ese trabajo de indagar en gastos excesivos realizados por la fábrica pero que no importan, y que van hasta la interacción con los demás. Entonces la restauración del viaje iniciático y heroico no tiene sentido más que para entender la necesidad de no aferrarse a esa vida, a esa promesa de nada más que trampas. De allí que al final Larsen entienda, aunque sea en una alucinación, que el astillero se derrumbó y que no necesita asirse a lo que él le prometía.

Entonces la recreación de su vida desde esas instancias adquiere, por un tinte arquetípico, un carácter ritual en el que se unen diversas voces para construir el sentido de una comunidad y una colectividad. Acaso no hay más ritual posible que el de semejante construcción literaria que se da frente a un público desde una colectividad que resulta distante en contenido. La aproximación es lo que se esconde, lo que

nos hace comunes unos a otros. ¿No es la crisis algo que nos toca a todos, ya sea desde la social o económica hasta la personal?

Para llegar a los matices de esta lectura son de utilidad los conceptos bajtinianos acerca del tratamiento del tiempo y el espacio, la consideración de las formas arquitectónicas y composicionales, así como brindan ayuda la idea de arquetipo propuesta por Jung y las configuraciones de género establecidas por Northrop Frye en *Anatomía de la crítica*. También es útil la noción de ironía planteada por Lucáks como distancia. La complejidad del mundo o mundos de *El Astillero* puede explorarse mejor pensando en la función de elementos como: la división y enunciación de los capítulos según el lugar en donde se llevan a cabo las acciones, los elementos que se tematizan en cada capítulo, el carácter de la narración frente a los hechos, los personajes, el héroe y los espacios y tiempos; y finalmente, la consideración acerca de la presencia de géneros diversos de la palabra en el interior de la composición de la novela.

Los espacios

Los espacios en *El Astillero* funcionan como radical de estructura composicional de la novela, es decir, son principios organizadores de la construcción del objeto estético. El que la división de la novela –sus capítulos, podría decirse– se titulen según los espacios en los que transcurre la acción resulta significativo. Básicamente tenemos cinco espacios en la novela: Santa María, el astillero, la glorieta, la casilla y la casa. Un análisis del tratamiento de los espacios en la novela debe ayudar a entender mejor el sentido de la estructuración de la misma.

La separación entre los espacios parece insinuar una especie radical de orientación entre mundos diferentes, donde cada uno de ellos sería un punto cardinal. Esto encuentra perfecta correspondencia con el hecho de que entre los diferentes espacios las condiciones del mundo varían tanto que los hacen mundos diferentes.

A partir de esta consideración del espacio podemos decir que la noción del mismo se puede resumir en tres definiciones:

a) Es un espacio arquetípico: en el sentido de Jung, pues son poseedores de una energía propia que se vierte sobre el héroe. Son puntos de concentración de cierta energía en la construcción del personaje, que lo hacen lo que es. Así es que el astillero es una trampa, la glorieta concentra los encuentros con Angélica Inés, la casilla, la epifanía profética de la realidad del Puerto Astillero, etc.

b) Es un espacio teatral. Del punto a) se desprende el hecho de que las descripciones espaciales sean someras y no obedezcan al principio realista de las novelas: la voluntad mimética. Entonces es el personaje el que determina la construcción del espacio. Lo que esto implica es que se da un estilo que, dentro de la estructuración composicional de la continuidad, tiende a lo que Northrop Frye llama el ritmo del decoro –propio del género dramático–. Esto es que la voz narradora –la del autor, el autor implicado o el narrador– se deja de lado a sí

misma para seguir la voz del personaje. Este principio definitorio de lo teatral suele encontrarse a menudo en las novelas: los diálogos. Pero encontramos que ciertas novelas –o ficciones para seguir la terminología de Frye– adoptan este ritmo mutándolo con el de la continuidad. En el caso de *El Astillero* podemos decir que este ritmo aparece en lo que respecta al espacio: el narrador deja de lado la perspectiva que se cons idería objetiva –omnisciente o individual de su ser externo al relato– para seguir la del héroe y los personajes.

c) Es un espacio que aparece bajo la luz del artificio. Esto se da por una marcada individualización subjetiva de los espacios que es producto, precisamente, de su carácter arquetípico, teatral y, finalmente, muy musical. Al romper en medio de una oración para introducir, entre comas, una aclaración, una subsecuente adjetivación, etc., la misma adquiere un juego entre pausas y entonaciones que da una cierta musicalidad a la oración. Al aumentar la musicalidad del lenguaje, se tiende a la espectacularidad, y uno de los principios fundamentales del espectáculo es ser artificioso, debido a la función llamativa de trucos que se introducen en la presentación.

Esto se puede observar considerando un ejemplo:

> Estuvo, como se ha dicho, dos semanas después en el atrio, al final de la misa, ofreciendo con un gesto tímido el ramo de primeras violetas que sostenía contra el pecho; estuvo allí, en el mediodía de un domingo, segregando, sin defenderse, el ridículo, rígido y tranquilo, engordando sin prisa en el interior del abrigo oscuro y entallado, indiferente, solo, abandonándose como una estatua a las miradas, a la intemperie, a los pájaros, a las palabras despectivas que nunca le repetirían en la cara (Onetti, 1989: 258).

Tenemos en primera instancia el "como se ha dicho" que llena todo lo siguiente de un carácter colectivo, lo cual al sumarse con toda la puesta en función de la interioridad del personaje construye la impresión arquetípica. Esa tendencia a ceder ante lo colectivo –"como se ha dicho"– y al personaje –"abandonándose como una estatua a las miradas…a las palabras despectivas que nunca le repetirían en la cara"– obedecen al decoro que ya veíamos con respecto a la teatralidad. Y, finalmente, la extensión de las frases, el punto y coma, las continuas comas y las tríadas de adjetivación –"sin defenderse, el ridículo, rígido y tranquilo, engordando sin prisa"– dan esa impresión musical.

Podemos así construir la arquitectónica de *El Astillero* desde su manejo espacial. El tiempo está, pues, supeditado al espacio. Al estudiar lo que ocurre en cada espacio podemos encontrar el criterio temporal de la novela. Esta composición que comparten los diferentes espacios se modifica al entrar en relación con una temporalidad que obedece más a una percepción arquitectónica de los elementos estilísticos y temáticos. Entramos a lo que hace que cada espacio pueda ser denominado como un mundo diferente:

1. Santa María. Con este pueblo inicia la novela. Veamos esa primera oración: "Hace cinco años, cuando el gobernador decidió expulsar a Larsen (o Juntacadáveres) de la provincia, alguien profetizó, en broma, e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días" (251). El tiempo para este espacio es el del pretérito, un pretérito perdido y de derrota. Se puede decir que es el espacio de la expulsión. La línea que lleva temporalmente de cuando era admitido en ese espacio al presente del personaje, es una línea que desciende. Se trata de un orden temporal que admite la profecía y la promesa del retorno futuro. Es un mundo que vive porque experimenta todos los tiempos como los vivos lo hacen: memoria, vivencia, esperanza y profecía.
2. El Astillero. Este es el espacio de la espera sin esperanza. Un presente de una promesa imposible de cumplir, un proyecto irrealizable, donde no hay huellas de los recorridos del pasado, sino sólo las huellas del pasar del tiempo en las cosas abandonadas. "Calles de tierra o barro, sin huellas de vehículos, fragmentadas por las promesas de luz de las flamantes columnas de alumbrado" (225). "sólo se quedaba esperar la lluvia y soportar oírla y verla" (225). Un astillero es donde se construyen y se reparan los barcos, así que es el punto de partida del viaje o el lugar donde se posibilita su continuidad; pero este astillero es inútil y Larsen procura restablecer el inicio de ese tiempo de viaje, de aventura, al procurar devolver la viabilidad al negocio del astillero. Esa idea del viaje se compagina con la del destino: "O no fue la casualidad, sino el destino. El olfato y la intuición de Larsen, puestos al servicio de su destino, lo trajeron de vuelta a...hasta los enredos de cables eléctricos del astillero" (254). Hay, entonces, en Larsen una búsqueda de su destino desde sus propias habilidades que parecen contradecir sus deseos. Oscila entre estafar al astillero y rescatarlo. Cada posibilidad tiene su lado mundano y su lado elevado: al estafar al astillero está pensando en su gusto por el dinero, pero al mismo tiempo regresa a los momentos de aventurero y estafador; al rescatar la fábrica piensa en la acomodación de su vida en la casa de los Petrus, pero también en la posibilidad de restituir el viaje.
3. La glorieta. Este es el espacio que está lleno de virtualidades y posibilidades. "O tal vez solo se besaran después de haber oído a la sirvienta y a los ladridos del perro alejarse hacia la casa sostenida por los postes de cemento, la casa cerrada para él" (273). Este mundo de lo que puede ocurrir es el del destino incierto del hombre, el de quien viaja sin más razón que viajar, pero en este caso este idilio es un engaño y una mentira: "Mentía destinos plausibles al patrón si lo tropezaba al salir y daba largos rodeos, dibujaba sobre calles y aceras de tierra caminos siempre distintos e irresolutos, senderos vagos, novedosos, hijos de la trampa y la duplicidad" (272-273). La posibilidad es sólo eso y la referencia al destino que se halla en el viaje aparece desde esta metáfora de Larsen tratando de esquivar al patrón, Jeremías Petrus. La glorieta en donde Larsen se encuentra con su prometida, Angélica Inés Petrus, hija del patrón. Este espacio dedicado a un amor que jamás se aclara, ni se materializa, es, pues, el de una esperanza que es mentira y que parece destinada a perpetuar la trampa que es el astillero. La glorieta es la promesa de entrar a la casa elevada de los Petrus con Angélica como esposa.
4. La casilla. Si en la glorieta hay un lugar en la enunciación para lo que podría ser y pudo ser, en la casilla se silencia algo de lo que fue en realidad. "El escándalo pude ser postergado y hasta es posible suprimirlo...Podemos preferir el momento en que Larsen se sintió aplastado por el hambre y la desgracia, separado de la vida, sin ánimos para inventarse entusias-

mos" (275). Este es el espacio selectivo del presente miserable. La casilla es la casa que habita Gálvez con su mujer y que es "de madera que parece la reproducción agrandada de una casilla de perro, con tres escalones vencidos que llevan hasta el umbral, con rastros de haber estado pintada de azul, con una mal adherida timonera de barco fluvial, extraída del cadáver de algún Tiba" (277). Si nos fijamos bien, no se trata de una descripción mimética, sino que está llena de metaforismo: una casilla de perro, una timonera del cadáver de un barco; es el mundo de un presente reducido, claustrofóbico, muerto. Y es a partir de este punto que los espacios de la novela comienzan a construir con más fuerza sus relaciones y distancias. El mundo de esta casilla está contenido en el del astillero y comenzamos a ver con más fuerza la impresión que ya antes tuviera Larsen: que está cayendo en una trampa al aceptar trabajar para Petrus en su astillero, y que lo está haciendo de forma voluntaria. Entendemos que su destino es la trampa y que algo en él quiere revelarse a ese destino, de ahí la constante referencia posterior al desinterés de su parte y de los demás personajes. El desinterés y la espera sin esperanza hace del mundo del astillero un mundo de muertos que se opone a Santa María, como un mundo de vivos. Allí siempre hay alguien que ve o cree ver a Larsen, pero parece que lo vieran como un fantasma, un muerto caminando.

5. La casa. El tiempo de la casa no existe en realidad. Ni siquiera llega a ser algo virtual en la enunciación. Apenas vemos este espacio en el final. Mientras que los demás espacios llegan a su séptima, quinta o cuarta aparición, la casa aquí se encuentra por primera y última vez. Esta es la promesa de la glorieta a la que se puede entrar al final pues Petrus se encuentra en la cárcel. Pero no deja de ser una promesa que es trampa. Esta casa que en toda la novela aparece como algo visto y esperado se encuentra construida sobre unas altas columnas para evitar inundaciones que nunca llegaron, así que siempre se la ve desde abajo. La intención de Petrus de comprar la mansión de Latorre que tenía una torre fracasó años atrás, así que construyó su propia casa que es, toda ella, una torre. Y esa es la trampa. La supuesta elevación reclusoria y exclusiva. Allá arriba vive Angélica Inés con su locura. Y abajo todos los habitantes de Puerto Astillero se sumen en la miseria, la espera y el abandono.

El narrador

Como estar en presencia de innumerables abismos, eso es leer *El Astillero*. Ya el análisis de los espacios permitió decir que los espacios están separados por una distancia insalvable en la presentación narrativa de la novela. Lo que lleva de un espacio a otro se presenta desdibujado y muy someramente –como es el caso de las calles que separan al astillero de la casa, la glorieta y la casilla, en las que nunca pasa nada, o del recorrido fluvial que lleva de Puerto Astillero a Santa María–. Ahora nos proponemos indagar en la presencia efectiva de la "distancia" en la estructura de la narración.

Para comenzar tenemos que preguntarnos por la identidad del narrador. Cuando en el primer capítulo (Santa Maria I) dice "página discutida y apasionante –aunque ya casi olvidada– de nuestra historia ciudadana" (251), el narrador claramente se inscribe en la colectividad de Santa María. Es, entonces, parte del espacio que ya habíamos identificado como el de los vivos; espacio que Larsen recorre como si fuera un fantas-

ma. De aquí se entiende el aire fantasmagórico y espectral de la narración de la mayor parte del tiempo. La constante indagación en lo que otras personas vieron y sus respectivos testimonios citados hacen que este narrador de una particular importancia a las voces colectivas, pero al ponerlas en relación con sus respectivas individualidades la pone en duda. Tal es el caso de la versión de Kunz a la cual cede la voz, para luego decir de ella que:

> Es posible que Kunz haya interpretado la visita de Angélica al astillero como un acto de pura raíz sexual; es posible que su vida solitaria, la frecuentación cotidiana de la por entonces inaccesible mujer de Gálvez lo hayan predispuesto a este tipo de visiones; y es también posible que haya sido engañado, retrospectivamente, al ver a la sirvienta cubrir con el abrigo a la muchacha: que haya pensado entonces que la protegía de la vergüenza y no simplemente del frío (331).

De esta forma vamos desentrañando la distancia que separa al narrador de los personajes. El narrador indaga en sus testimonios la historia de Larsen, pero también indaga en lo que pudo influir en la forma como los personajes vieron los acontecimientos. Pero esta no es la única distancia que se evidencia en el texto. También el lector está separado por un gran abismo. La interioridad que el narrador tan a menudo enuncia acerca de Larsen es puesta en duda por la presencia interruptora de estos testimonios, pero así como su posición de narrador le permite poner en duda cada voz en términos de sus subjetividades, también deja espacio para que el lector ponga en duda lo que él afirma. Las virtualidades de las que ya habíamos hablado con respecto al espacio de la glorieta conforman una de esas estrategias de distanciamiento: hay una indagación en lo que pudo ser desde la interioridad del personaje, pero el "la besaría" deja un resquicio de duda.

Esto mismo lo encontramos cuando dice: "No hay pruebas de que sea cierta y todo lo que podemos pensar indica que es improbable. Pero Kunz aseguró haber visto y oído" (329). Esta reflexión que precede a la versión de Kunz identifica claramente la naturaleza de las distancias en la novela. Está la voz del personaje, la improbabilidad y luego una confrontación con la versión de la sirvienta: "La sirvienta solo admitió, meses después, que 'la señorita estaba un poco desarreglada'" (329). Hay intersticios que se le escapan al personaje y por esos intersticios se hace factible la duda del lector. Desde este resquicio surge la ironía que se extiende a la posterior expresión: "Esta es, por lo menos en lo esencial, la versión de Kunz, repetida por él, sin alteraciones sospechosas, al padre Faveri y al doctor Díaz Grey" (331). ¿Qué es lo esencial? Claramente resulta ser el corte realizado por la subjetividad del narrador. Así se ironiza ese: "sin alteraciones sospechosas."

El narrador no solo hace acopio de voces particulares a las que cede su puesto en el papel de relator, sino que se permite sumirse en la colectividad: "algunos notaron

que las lanchas bajaban..." (394). Este tipo de expresiones se encuentran con bastante frecuencia en la novela. De este modo la voz del narrador también se sume en la colectividad.

Otro elemento fundamental del narrador y que ya habíamos mirado como marca estilística que caracteriza la musicalidad de la novela, son las triadas de adjetivación. Esa detención musical en medio de frases complejas y llenas de subordinaciones evidencia en otro nivel la focalización de los personajes y en el mismo narrador. Es como una pausa en procura de definir algo en niveles diversos. Veamos un ejemplo para examinar este recurso: "Todas las palabras, incluyendo las sucias, las amenazantes y las orgullosas, eran olvidadas apenas terminaban de sonar" (269). Este detenimiento en las palabras, por ejemplo, da tres niveles de poder desde la palabra: igualdad por lo bajo, superioridad en las amenazas que el jefe debía lanzar a sus empleados y de regodeo en lo alto –del dueño y los jefes alrededor de su poder económico–. Pero lo importante de estas tríadas es que se hacen presentes para eludir una concreción obvia de objetos, acciones y personajes, en pos de enunciar los diversos niveles de los mismos. De nuevo asistimos a un distanciamiento con respecto al lector, al que se presenta una operación de detenimiento sin ofrecerle una concreción –que se elude y queda apenas sugerida.

El ejemplo más importante de la ironía está en el final de de la novela, donde se nos ofrecen dos versiones. Una es la versión de la interioridad de Larsen y la otra es la de las fuentes "históricas" que son unos lancheros. El abismo entre la alucinación y la realidad de los testigos se da porque hay múltiples contradicciones –en una él entrega un reloj y lo reciben, en la otra no es así–. Pero el narrador toma partido por la segunda versión, la de los lancheros, al decir, al comienzo de dicha versión: –*"O mejor,... "*– (372). Y sin embargo, el hecho de que la primera versión exista, se enuncie y la segunda se encuentre entre paréntesis, le dan cierta importancia textual para el lector. No se trata de que se haga negar la segunda tampoco, sino que el texto y su ironía hacen posible que en el mundo existan esos fragmentos separados de la realidad que resultan igualmente reales. Más no ocurre así con el héroe, que es aniquilado.

Retomemos estas características del narrador: 1. Está en capacidad de ir a la interioridad de Larsen, así como de focalizarse en él, mediante el uso del condicional y expresiones como "es fácil imaginar..."; 2. Cede su lugar a otras voces particulares e individuales –Kunz, Días Grey, Angélica Inés, etc.– que hablan refiriéndose al pasado –es decir, excluyo los diálogos y las cartas–; 3. Está en capacidad de ubicar estos testimonios en el contexto de cada subjetividad para comentarlos y hasta ponerlos en duda –como es el caso de Kunz–; 4. Se sumerge en una voz colectiva de personajes que "notaron", "vieron", "dijeron", "supieron" o "nunca supieron", etc.; 5. Elude una concreción verbal de algo que parece conocer mediante el uso de triadas; 6. Finalmente, asiste como testigo, así que su figura se inserta en el tiempo del relato, estableciendo finalmente la conexión entre lo narrado, él mismo y el lector: "Los que nos

vimos entonces y pudimos reconocerlo... todos los que estábamos en condiciones de comparar", haciéndose así partícipe del pasado perdido de Larsen, la acción de la novela y la acción de narrar.

Estas características son también las características de lo que hay de fantasmagórico en el hecho mismo de narrar en la novela. Los acontecimientos se desdibujan, eluden la concreción, se escapan a la posibilidad de una verosimilitud completa.

Los personajes

Junto al héroe hay un grupo de personajes que ofrecen diversas perspectivas y encarnaciones. Los encontramos como voces reales y que parecen obedecer a una mimesis propia de la novela[1] –Díaz Grey, el *barman* y el policía–, pero preponderan aquellos que tienen matices fantasmagóricos o arquetípicos.

Una de las recurrencias de la novela es precisamente hablar de los personajes como fantasmas o muertos: "... decenas de hombres miserables –desparramados ahora, desaparecidos, muertos algunos, fantasmas todos–..." (264); "... uno a uno y sin aceptar la existencia del tiempo, de aquellos fantasmas, aquella reducida población de cementerio que formaba la clientela de El Chamamé" (339); "... que él era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas..." (312).

Pero hay otros personajes que adquieren otras características:

- Angélica Inés: la loca, la que promete, la del andar procesional, como la identifica Díaz Grey: "Era un paso procesional, o lo fue desde entonces; como si la muchacha fuese avanzando su apenas mecida pesadez..." (325). Es altiva, elevada como la casa en la que habita. Es ella quien hace la promesa a Larsen no solo de tener trabajo en el astillero de su padre, sino de tener acceso a esa elevación que es su habitación. La locura de la aristocracia sin poder.
- Jeremías Petrus: este hombre, dueño del astillero, parece tener control sobre todas las cosas que vive Larsen mientras trabaja en Puerto Astillero. Su imagen parece ser la de un tótem ancestral de múltiples rostros que van de la animalidad a la humanidad: "se esforzó en mirar con odio la cabeza de pájaro, expectante y fanática, que se

[1] Novela entendida por Northrop Frye como uno de los radicales de las formas específicas d la continuidad. Solemos llamar novela, en realidad, a esas formas específicas de la continuidad, pero N. Frye la restringe al esfuerzo mimético. También hemos llamado novelas a los romances –como en el caso de la "protonovela" presente en la sátira menipea, y que se caracteriza por lo fantástico, fantasmagórico, lo arquetípico y lo espectacular–, a las confesiones –en las que se da la primacía del yo no sólo relator sino también digresivo–, y finalmente a las anatomías –en las que el yo narrador tiene preponderancia digresiva con respecto a la totalidad o a un aspecto de la cultura; valdría la pena mirar la última "novela" de Héctor Abad Faciolince *Tratado de culinaria para mujeres tristes* como una anatomía–. N. Frye es muy claro con respecto al hecho de que estos radicales es muy raro que se encuentren puros. Creo que El Astillero es un claro ejemplo de una mezcla entre los radicales de novela y de romance.

inclinaba hacia él, segura de todos los triunfos..." (356); "Petrus recogió su cabeza como una tortuga..." (357); "... la cabeza se erguía muy lejos de la penumbra del cuarto, en un clima de intolerable cordura, en el mundo antiguo y perdido." Los tres rostros son el del ave que lo mira todo desde su altura –el insoportable ojo que lo ve todo–,[2] el de la tortuga que es imagen de seguridad y reclusión, y el del viejo ancestral que conoce los intríngulis del mundo antiguo y aún vigente, pero perdido para Larsen.

- Gálvez: es la amenaza a Petrus y al astillero. Pero es un hombre muerto y disuelto a punta de miserias y espera sin esperanza. Por esto su rostro real solo aparece cuando Larsen lo ve muerto: "ahora está sin sonrisa, él siempre tuvo esta cara debajo de la otra, todo el tiempo, mientras intentaba hacernos creer que vivía, mientras se moría aburrido entre una ya perdida mujer preñada, dos perros de hocico en punta, yo y Kunz, el barro infinito, la sombra del astillero y la grosería de la esperanza." Creo que esta cita es lo suficientemente diciente.

Estos tres personajes son el ejemplo más fuerte de la presencia de lo fantasmagórico en el nivel de los acontecimientos de la novela. Son la loca elevada,[3] el triple rostro ancestral del tótem poderoso y el muerto vivo. Más fantasmagorías de un romance que personajes miméticos de una novela.

El héroe

Larsen o Juntacadáveres, es el héroe que se encuentra al nivel de cualquier hombre: no encontramos nada particularmente elevado en su personalidad. Quizá se encuentra un poco inclinado hacia el submundo infernal, lo cual lo acercaría más a lo que llamamos antihéroe. Sin embargo hay en él un proceso que tampoco lo convierte por completo en un mecanismo de representación por negatividad de un sistema de valores. De hecho, la novela elude por completo el establecimiento de dicho sistema y las cosas a las que Larsen es opuesto resultan tan ironizadas como él mismo.

Para ver con claridad al personaje hay que tener en cuenta una serie de características, algunas de las cuales enunciamos ya previamente. Larsen es un sujeto con un enorme abismo entre su mundo interior y el de sus acciones. No hay ninguna explicación reconciliatoria, sentido en el cual su conformación funciona con negatividad pura, pues lo más importante de él mismo es lo silenciado, lo que apenas se deja entrever entre frase y frase, visión y visión, imagen e imagen. Esta distancia parece encontrarse con cierta claridad en la primera característica, aunque no se agota en ella, se trata de:

---

[2] La relación entre la mirada, los ojos y los pájaros está presente también en Ernesto Sábato, particularmente en *Sobre héroes y tumbas*, solo que en ese caso este es el centro de la novela.

[3] Que también vemos en *Coronación* de José Donoso en el personaje de Misiá Elisita.

a) Entre lo que solía ser y lo que es: Joseph Henderson habla del primer estadio de las figuras heroicas en el mundo, y lo denomina como la frase del *trickster* que es un héroe pícaro y travieso cuyas hazañas no tienen un propósito máximo y se vinculan a un sistema de valores específico.[4] Lo que alcanzamos a entrever de lo que se habla en *El Astillero*, Larsen fue un travieso y transgresor en los tiempos de su juventud. Pero su presente lo aleja por completo de esa imagen. El narrador le cede la voz a la virtualidad de que el Larsen del pasado viera al del presente que trabaja en el astillero: "Este pobre gordito, este difunto sin sepelio, esta hormiguita laboriosa" (271). Esta burla se va pronunciando y el mismo personaje parece ser consciente de ella. Se trata de una decadencia del héroe. Ir más bajo que el *trickster* no puede ser otra cosa que la indignidad, una decadencia completa:

> Y es seguro que el joven Larsen, que nadie podía ya suponer con exactitud, se habría limitado, como éste de ahora, a reconquistar y conservar tortuosamente un prestigio romántico e incorrecto en el jardín blanqueado de estatuas, en la glorieta… Y el mismo Larsen joven estaría, con más brillo y más espontáneo, con menos falsedad, e infinitamente menos repugnante, ayudando a la mujer del sobretodo, la mujer de Gálvez…a cargar agua, hacer fuego, limpiar la carne y pelar las papas." (332)

Se entiende que este Larsen joven está muy próximo a las necesidades más primarias de la vida y en ese sentido es su decadencia pues el Larsen viejo se encuentra enfrascado en lo relativo a la muerte. Pero hacia el final el héroe se reúne con la sirvienta de la casa de los Petrus y en su experiencia con ellos retorna a la juventud, transformándose: "Estaba otra vez en la primera juventud, en una habitación que podría ser suya o de su madre, con una mujer que era su igual" (370).

b) Su vinculación a la muerte se da a través del trabajo como Gerente administrativo en el astillero. Se trata de un trabajo que enajena la verdad: "Pero la verdad no podía ser hallada en aquella carpeta flaca que sólo guardaba un recorte de periódico, una carta fechada en El Rosario, la copia de otra que firmaba Jeremías Petrus y el minucioso presupuesto" (276). Todo el contenido de lo que tiene que analizar es inútil y ajeno a la realidad. Lo cual hace que su trabajo se reduzca a movimientos especulativos en los cuales la posibilidad del prometido renacimiento del astillero está fuera de sus manos. Esa vinculación laboral deja de ser una realidad prometedora para convertirse en el juego planeado por alguien más, como bien lo apunta Díaz Grey a Larsen: "Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando. Pero se callan y disimulan" (308). Pero las acciones de Gálvez hacen que el juego se emancipe y escape de cualquier control del viejo y de cualquier esperanza de Larsen: "…la farsa, ahora emancipada, el miedo ante el primer aviso cierto de que el juego se había hecho independiente de él, de Petrus, de todos los que habían estado jugando seguros de

[4] Véase Jung, Carl G. El héroe y sus símbolos (111). El *trickster* es el más vinculado con potencias animales, mientras que los posteriores llegan a terrenos cada vez más humanos: Hare (fundador), Red Horn (enfrentamiento al mal) y Twins (dominadores de las potencias naturales y maléficas).

que lo hacían por gusto..." (343). La enajenación del ser se opera en este sentido: el temor de Larsen de que en realidad los humanos se están supeditando a un juego que es ajeno tanto a ellos como a la vida. Entonces la primera impresión de Larsen acerca de que el astillero constituía una trampa en la que voluntariamente caía era cierta. Pero se condena a sí mismo al pensar que ese es su único lugar: " ya no puedo aceptarme en ningún otro lugar de la tierra..." (361). La alucinación en el final de la novela de que el astillero se derrumba es el derrumbe de su ser tan profundamente ligado con el astillero y el pueblo. Quizás la más clara vinculación de muerte y trabajo se da en el arquetipo o prototipo que constituye Larsen: es un hombre experto en todo lo que se pudre, según Gálvez: "Usted es experto en alta técnica. Puede decir si las cosas se pudren por la humedad del río, o por el oxígeno. Al fin, todo se pudre, todo cría cáscara y hay que tirarlo o venderlo" (267). Estas palabras de Gálvez lo vinculan con ese proceso natural como si fuera el centro de su vida. Este experto entonces se constituye en el prototipo de administrador buscado por Petrus que engorda a punta de miseria (306). Su única característica especial es esa, pues de resto, su cuerpo y la energía vital, es igual a los demás administradores, con los cuales guarda semejanza casi exacta; como si fuera una repetición modélica; un ser que viene a ocupar el espacio energético del administrador; o como un espíritu iniciado del administrador que se posesiona de Larsen. De cualquier forma es un vínculo destructivo y desintegrador de la naturaleza: diabólico en últimas.[5]

c) De este aspecto del trabajo se desprende la siguiente característica que es la espera sin esperanza. Ya habíamos dicho que ese es el espacio propio del astillero. De la misma forma ese es el absurdo o la paradoja con la que opera Larsen. De su espera por los sueldos futuros –resultado de ese juego a trabajar con Petrus cuyo resultado previsible es el triunfo– nace esta paradoja: "Pero este no era el tiempo de la esperanza sino el de la simple espera" (341). Larsen espera los sueldos futuros, pero ese triunfo implica la sujeción laboral, la estabilidad económica y el acceso a la casa elevada de los Petrus; lo cual los restos de su juventud (de su *trickster*) repudia, así que hay un profundo desinterés por el triunfo: "Había tenido una esperanza de interés, de salvación y ya la había perdido" (349).
d) Los demás lo ven como un muerto, o por lo menos así resulta de los testimonios de Hogen. "Pensando después...me convencí [de que era él] casi porque cualquier otro, lloviendo y con frío, andaría con las manos metidas en los bolsillos. El, no; si era él" (302). Este desinterés por el cuidado y el resguardo del frío de la lluvia lo acercan al frío de la muerte y de los mundos subterráneos...aparece en medio de la lluvia como un espectro. Ahora bien, hasta el reflejo termina por denunciarle al mismo personaje el engaño de su imagen de sí mismo y su relación con la muerte: "... después de mirarse en su habitación, en el espejo infiel del ropero...como a un desconocido, como a la cara no emocionante de un amigo muerto, como a una simple probabilidad humana" (352). Esta enajenación va acercando esa idea de estar muerto a la imagen que tiene de sí mismo, dejando de lado la impresión que de él tiene Díaz Grey: que piensa que la vida es un territorio infinito que se puede conquistar y dominar.

---

[5] N. Frye afirma en Anatomía de la crítica que las imágenes diabólicas son todas aquellas que hacen referencia a los desintegrador.

e) El vínculo apenas enunciado hasta ahora de Larsen con la lluvia es otra característica más del personaje. Este elemento motiva puestas en abismo y recuerdos en varias ocasiones. "...el rumor de la lluvia hablaba de revanchas y de méritos reconocidos, proclamaba la necesidad de que un hecho final diera sentido a los años muertos" (257). La lluvia enuncia esa esperanza indeterminada que poco a poco se va borrando a raíz del trabajo enajenante y el ambiente de hoyo voraz que hay en Puerto Astillero. Más adelante una tormenta y el río determinan el olor a podredumbre que lo llevan a una puesta en abismo jamás completada por el narrador. Se trata de la constante podredumbre a la que va conduciendo la vida –la lluvia y el río son elementos del mismo ciclo, que dan vida pero también pueden servir como elementos degradantes.
f) La soledad es otra característica importante de Larsen. Al trabajar en un astillero venido a menos, obviamente la fábrica se encuentra prácticamente vacía, así que lo que lo rodea son las máquinas y las evidencias espectrales del pasado: "miraba desde un ventanal sin vidrios la soledad del hangar, y la tierra con agua y matas de yuyos que lo rodeaba, y hacía sonar los tacones sobre el piso polvoriento de la gran sala vacía" (272). No hay contacto humano en el desarrollo de su labor empresarial y se queda simplemente observando la vaciedad de las cosas dejadas a que el tiempo las arrolle con su paso inclemente. Hacia el final de la novela volvemos a acudir a la soledad de Larsen, pero algo se transforma. El mundo exterior de soledades vacías ya no importa...lo importante es la función interior de esa soledad: "tenía conciencia en el centro de la perfecta soledad que había supuesto, y casi deseado, tantas veces en años remotos" (371). La modificación se completa cuando a la soledad se suma la ausencia de sí mismo: "Él, alguno, hecho un montón en el tope de la noche helada, tratando de no ser, de convertir su soledad en ausencia" (371). De aquí pasamos al último aspecto, el más importante y al que ya se han hecho constantes referencias.
g) La muerte es lo que parece rodear a Larsen por todos lados. Lo único que parece mantener a Larsen entre los vivos es el hecho de que su muerte aún no se ha hecho pública (366), sino que sigue siendo parte de sus posesiones privadas. La conciencia de la propia condición se logra a cabalidad hacía el final de la novela, cuando Larsen parece sentir que el frío de la muerte que lo ha rodeado desde el comienzo de la novela –o acaso desde sus años de destierro– comienza a proyectarse hacía los espacios que habita. Larsen muere después de pulmonía, tras alucinar el derrumbe del astillero. Su vínculo con ese sitio es, más que el de la muerte, el del "capital" de soledad mortal, de frío y ausencia.

Conclusión

Al observar los espacios, el narrador, los personajes y el héroe, se aclara la perspectiva del tipo de novela / romance que es *El Astillero*. La ironía con que el narrador distancia todas las partes del relato, las fuentes y las voces se extiende hacía el personaje que es víctima precisamente de la distancia entre el mundo interior y el de las acciones. La espera sin esperanza como mundo de la muerte que finalmente el héroe abraza se constituye desde sus características y las de los demás personajes que constituyen un corifeo que varía los matices de ese mundo: de la locura elevada al

dominio primigenio pasando por el igual pero antagónico que se convierte en único espejo fiel. La muerte de Gálvez es el primer estadio de la comprensión que se da al final de la novela. Larsen se ve reflejado en él: se da cuenta de que son iguales entre sí. La idea que en cierto momento tiene Larsen de que es como un héroe de cuentos que ha superado los obstáculos se corresponde muy bien con lo que ya habíamos aclarado al hablar de los espacios: el romance que elude la mímesis y busca lo arquetípico. El uso de esta forma literaria que se combina con el radical irónico de la novela conduce a una crítica profunda del capitalismo que, como vimos, sujeta a los hombres mediante una promesa de progreso que, en el caso de casi toda Latinoamérica, jamás se cumplió y que sin embargo, seguía prometiendo. Las relaciones humanas, la vitalidad de los espacios y la perspectiva total de los demás son los aspectos sacrificados en la degeneración social que va trayendo la búsqueda de un progreso impuesto desde afuera y sustentado en discursos que buscan la arquetipación del romance. Cada espacio va profundizando más y más en la miseria y en las cosas muertas que no tienen funcionalidad real en la vida. Los cadáveres del progreso que tan a menudo encontramos en las provincias de los países latinoamericanos corresponden a las imágenes degenerativas que encontramos tan a menudo en la novela. La niñez de Larsen que aparece en sueños como una especie de paraíso perdido de campesinos alude a una vinculación socialista: es una enunciación del principio emancipador de los campesinos medievales y del pasado premoderno decimonónico de Uruguay.

El héroe del astillero, no es héroe, ni hay realmente un astillero en la novela. Son huellas de lo que fueron que se sigue denominando con las mismas palabras. Finalmente Larsen se hace humano al comprender: asciende desde los falsos asideros de las promesas de elevación aristocrática que se separa con autoridad –promesa formulada por Petrus– casi mítica o con locura –formulada por Angélica Inés– de la miseria que yace a sus pies por obra y gracia de los ofrecimientos de progreso. Deja de lado la mentira de la espera sin esperanza y abraza el transcurrir del río de la vida. Su desaparición en una barca que viaja por un río es una imagen clara de este fluir así lo lleve a la inevitable conclusión de la vida que es la muerte.

Bibliografía

Bajtín, Mijail. "El Cronotopo". "La palabra en la novela". "La novela polifónica". *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Sullá, Eric, ed. Barcelona: Grijalbo/Mondadori, 1996.

Frye, Northrop (1991). *Anatomía de la crítica*. Edison Simona trad. Caracas: Monte Ávila.

Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Gimbernat, J. A., y Manuel Barbeito, trad. Madrid: Taurus.

Jung, Carl G. et al (1997). *El hombre y sus símbolos*. Luis Escobar, trad. Barcelona: Caralt.

Onetti, Juan Carlos (1989). "El Astillero". *Novelas y cuentos*. Caracas: Ayacucho. 249-372.